Le texte en question : « la quadrature inépuisable »[1] de l'écriture styronienne

Eléonore Lainé Forrest

Paris I

Question : où est le texte ? Réponse : en tous lieux, insaisissable. Car si beaucoup aimeraient l'enserrer dans les limites d'une définition, le texte sort à chaque fois changé de ces bouches qui tentent de le saisir.

« Là où fut ça, il me faut advenir »[2] qu'il faut entendre ici : « Là où fut ça, il faut que le texte advienne. » À travers la reformulation de ce célèbre précepte psychanalytique, cette étude va parler du texte. En parler seulement. Il ne faudrait pas, une fois encore, tenter de définir ce qui échappe à toute définition.

En se servant du support de l'écriture romanesque, de son apparition à ses productions les plus récentes, il sera vu comment l'union du lecteur – précisément de son discours – avec un livre – c'est-à-dire avec un autre discours – est le signe de « la quadrature inépuisable » du texte. Puis, en utilisant l'exemple de l'écriture styronienne, il conviendra de montrer comment les modernistes et les postmodernistes mettent en lumière cette quadrature particulière, pour s'intéresser ensuite à la manière dont William Styron révèle le texte comme « un croisement de […] (textes) où on lit au moins un autre […] (texte). »[3] Cette étude conduira, pour conclure, à se poser la question du hors-texte ou de ce qu'il y a en dehors du texte.

Texte : explication, écriture, loi, témoignage, livre, mode d'emploi, lettre, partition, courriel, magazine, parole… Voilà un florilège de ce que l'on obtient lorsqu'on demande autour de soi ce qu'évoque ce mot. Ces diverses réponses ne sont d'aucune aide car elles n'offrent pas une mais des milliers de définitions au texte. Que dit alors la voix académique, voix plus sûre il faut l'espérer. Entre autres explications, le dictionnaire *Littré* propose : « les propres paroles d'un auteur, d'un livre, considérées par rapport aux commentaires, aux gloses qu'on a faits dessus. »[4] Le *Robert* : « les termes, les phrases qui constituent un écrit ou une œuvre. Le texte opposé aux commentaires, aux notes. Le texte, opposé à la traduction ou à la

[1] « La quadrature inépuisable » est une expression que Jacques Lacan utilise dans son séminaire « Le stade du miroir » pour révéler l'identité aliénante du sujet. Jacques Lacan. « Le stade du miroir ». *Ecrits I* (1966). Paris : Seuil, 1999, p. 96.

[2] « L'instance de la lettre dans l'inconscient », *ibid.*, p. 521.

[3] Julia Kristeva. *Recherches pour une sémanalyse*. Paris : Seuil, 1969, p. 84.

[4] « texte », *in* Emile Littré. *Dictionnaire de la langue française*. Paris : Gallimard / Hachette, 1961, tome 7, p. 935.

paraphrase. »[1] Enfin, le *Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage* explique que le texte est une « chaîne linguistique parlée ou écrite formant une unité communicationnelle, peu importe qu'il s'agisse d'une séquence de phrases, d'une phrase unique, ou d'un fragment de phrase. »[2] Ces définitions se ressemblent. D'abord parce qu'elles apparentent le texte à des paroles, ou encore à des phrases. Ensuite parce qu'elles le circonscrivent dans l'espace du langage, parlé ou écrit. Autrement dit, elles ne font qu'expliciter certaines des réponses apportées plus haut, mais ne disent pas ce qui est à l'origine du texte.

Le texte, un mot que l'on retrouve sur toutes les lèvres, n'aurait-il pas de définition qui lui corresponde ? Dans les mille et un sens que l'humanité a produits à ce jour ne pourrait-on pas trouver une explication à laquelle il lui serait impossible de se dérober ?

Il importe de remonter aux origines de ce mot. « Texte » vient du latin « textus », qui veut dire « enlacement, tissu, contexture ».[3] Ces mots jettent une lumière nouvelle sur la question. Quelle que soit la forme qu'il emprunte, le texte serait ce quelque chose qui s'ourdit, ou encore se forme dans un entrelacement.

Si elle révèle le corps du texte, cette explication ne dit en rien l'origine de ce tissage particulier. La genèse du texte demeure encore et toujours inconnue.

D'où vient le texte ? Qu'est-ce qui est à sa source ? Et a-t-on un rôle à jouer dans son existence ? L'exemple de l'écriture romanesque peut aider à répondre à ces questions. À travers l'évolution qui a été la sienne pendant plus de trois siècles, celle-ci s'est peu à peu faite le porte-parole du texte, de tous les textes.

L'écriture romanesque naît du désir de décrire le monde tel qu'il est. Rompant avec les genres traditionnels du passé qui donnent le primat aux conventions, les premiers romanciers tentent d'établir « la correspondance la plus exacte possible entre l'œuvre littéraire et la réalité qu'elle imite. »[4] En d'autres termes, ils juxtaposent les signes de leur discours de manière à donner l'illusion que leur signification ordonnée est immanente au temps chronologique et à l'espace euclidien.

Or, en donnant l'illusion que leurs textes sont les avatars du réel, ces auteurs prennent le risque de les enfermer dans les limites spatio-temporelles qu'ils décrivent, ou encore de les laisser s'éteindre à la dernière page de l'histoire.

Mais comme d'aucuns le savent, le texte revient toujours hanter l'esprit du lecteur sous forme de souvenirs. Il apparaît donc qu'il existe en dehors des pages d'un livre, qu'il se fait et se défait à travers son dialogue avec un lecteur, avec tous les lecteurs.

Le début du XX^{e} siècle marque l'avènement du texte et de ses possibles. L'introduction du courant de conscience permet à des auteurs tels que James Joyce ou Virginia Woolf[5] de mettre en lumière son « inépuisable quadrature ». En retranscrivant la pensée à l'état brut, ces romanciers montrent que si l'homme évolue dans le réel, il ne peut que l'interpréter à chaque fois différemment. Son expérience étant en perpétuelle mouvance,

---

[1] « texte », *in Le nouveau petit Robert*. Paris : Le Robert, p. 1774.

[2] « texte », *in Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage* (1972). Oswald Ducrot, Jean-Marie Schaeffer, éds. Paris : Seuil, 1995, p. 594.

[3] « textus », *in* Félix Gaffiot. *Dictionnaire latin - français* (1934). Paris : Hachette, 1992, p. 1565.

[4] Paul Ricoeur. *Temps et récit 2. La configuration dans le récit de fiction*. Paris : Seuil, 1984, p. 26.

[5] Sont nommés ici les auteurs les plus emblématiques de cette période.

le regard qu'il porte sur le monde doit nécessairement changer. Il en est de même pour la progéniture de son imagination : le texte romanesque. Parce qu'il ne peut exister qu'à travers une lecture, toutes les lectures possibles, il est le lieu de mille et une métamorphoses.

Au cours des années quarante apparaît ce que l'on appelle, dans certains milieux littéraires, le postmodernisme. Héritiers joyciens, les auteurs appartenant à ce mouvement se mettent à jouer des possibilités infinies du texte, faisant et défaisant leurs histoires afin d'en dévoiler la contexture mouvante, l'organicité textuelle.

L'exemple de William Styron en combattant des mille et une vies du texte paraît surprenant. Ses romans donnent l'impression que l'on peut directement s'introduire dans leur espace textuel et en découvrir les moindres recoins. Jalonnés d'indices spatio-temporels permettant au lecteur de se diriger aisément d'un bout à l'autre de l'histoire, ils semblent extrêmement lisibles. Cette lisibilité n'est qu'apparente.

Dans les récits de William Styron, l'histoire – c'est-à-dire « les événements, réels ou fictifs, racontés »[1] – est secondaire. Elle n'est que le pont du vraisemblable permettant d'entrer dans l'espace textuel, sinon contextuel, de son œuvre. Dans *Temps et roman*, Jean Pouillon explique que pour permettre au lecteur de s'introduire dans le texte, l'auteur doit utiliser « le ou les modes de visions réels du lecteur, qui n'est pas seulement son lecteur, mais est aussi un homme ayant une expérience concrète des autres hommes qui l'entourent. »[2]

En créant ce pont, William Styron laisse son lecteur entrer dans ses histoires sans difficulté et lui permet de nouer un rapport unique avec son œuvre. En effet, si le lecteur a la même compréhension des histoires styroniennes que celle qu'en ont leur auteur, mais aussi les autres lecteurs, son expérience personnelle – ce qu'en grand nombre, les linguistes actuels appellent le contexte – les lui fait découvrir d'une façon qui lui appartient. De ces unions possibles entre le texte styronien et le texte, sinon le contexte, que constitue l'expérience du lecteur, ou encore de la relation dialogique entre l'écriture styronienne et celui qui l'appréhende naît alors un autre texte qui se fait et se défait au rythme de ces entrelacements textuels.

Les romans de William Styron racontent l'histoire de ces unions et mettent en lumière le pluriel du texte auquel elles donnent naissance. C'est cette histoire que le lecteur ne voit pas immédiatement, histoire qui rend le texte styronien plus scriptible[3] qu'il n'y paraît.

La manière dont William Styron révèle le pluriel du texte procède de ce qu'il convient d'appeler ici une technique de morcellement. (Le terme déconstruction aurait aussi bien pu être utilisé, mais les multiples sens et préjugés qui sont accolés à cette notion auraient risqué d'embarrasser la réflexion que propose ce travail). Le morcellement styronien appelle le lecteur à être actif dans sa lecture. Il le force à reconstruire l'histoire qui lui est racontée s'il veut pouvoir en saisir le sens. Mais, au-delà du sens, c'est bien « l'inépuisable quadrature » du texte que cette *re*-construction fait voir au lecteur. Ses infinies déclinaisons qu'elle lui fait découvrir.

Il importe de s'intéresser de plus près à cette technique de morcellement et de voir comment elle se pratique dans le texte styronien. Ses effets sont divers et procèdent en majorité de l'utilisation d'analepses, ou encore de l'éclatement de la représentation du temps chronologique et de l'espace euclidien. Ils apparaissent par exemple dans la manière dont William Styron révèle la fin de l'histoire au début du récit. Ainsi, dès la

---

[1] « histoire », *in Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, *op. cit.*, p. 710.

[2] Jean Pouillon. *Temps et roman* (1946). Paris : Gallimard, 1993, p. 29.

[3] Ce terme est utilisé dans l'acception que lui réserve Roland Barthes dans *S/Z*.

deuxième page de *Set this House on Fire*, Peter Leverett, le narrateur, est représenté alors qu'il dit qu'il va faire le récit d'événements qui se sont déroulés dans un petit village italien et en dévoile le dénouement :

> I will say that these events were a murder and a rape which ended, too, in death, along with a series of other incidents not so violent yet grim and distressing. They took place, or at least had their origins, at the Palazzo d'Affito […] and they involved more than a few of the townspeople and at least three Americans. One of these Americans, Mason Flagg, is now dead. Another, Cass Kinsolving, is alive and flourishing, and if this story has a hero it is he, I suppose, who fits the part.[1]

Plus qu'un moyen de créer du suspense, l'éclatement de l'intrigue oblige le lecteur à laisser de côté l'histoire pour s'intéresser au texte qui la sous-tend. Précisément, ce procédé le conduit à voir que l'intérêt de *Set this House on Fire* réside aussi dans le mariage entre ce roman et une lecture, toutes les lectures, ou encore dans le texte, les textes, auxquels ce mariage donne vie.

Cette manière de révéler la fin de l'histoire au début du récit, ou encore de bouleverser l'ordre dans lequel celle-ci s'est déroulée, éclaire le lecteur sur le rôle qu'il a à jouer dans l'écriture de *Set this House on Fire*. Pour reprendre les mots de Roland Barthes, on pourrait dire que *Set this House on Fire* « c'est nous en train d'écrire »,[2] autrement dit, de donner vie à un autre texte.

L'usage de la répétition de mots, de phrases, voire même de séquences de phrases met lui aussi en lumière les infinies métamorphoses du texte romanesque. Participant de la technique de morcellement, ce procédé révèle les mille et une interprétations de la partition styronienne. Ainsi, Cass Kinsolving, l'un des héros de *Set this House on Fire*, est décrit alors qu'à divers endroits de l'histoire, il emploie le mot « remember ».[3] Le contexte dans lequel Cass est dépeint en train d'utiliser ce terme changeant, le lecteur est donc amené à entendre « remember » à chaque fois différemment. Plus important encore, il est forcé de sentir la mouvance de la relation qu'il entretient avec ce mot, si ce n'est même avec le texte auquel ce dernier appartient.

Ce procédé de répétition rappelle assez bien ce que Jacques Derrida appelle « l'effet gramophone », effet, comme il l'explique : « which has to do with the essential 'iterability' or repetition built into any signifier, any coded trace. »[4] Mais, comme ce philosophe le suggère ensuite en prenant l'exemple du célèbre monologue de Molly Bloom dans *Ulysses*, que le mot soit répété ou pas, on ne le relira jamais de la même manière. L'instabilité du contexte dans lequel évolue le lecteur faisant, le « remember » de Cass, ou encore le « yes » de Molly sonneront à chaque fois différemment. Comme le dit Jacques Derrida : « We cannot say yes without promise to confirm it and to remember it, to keep it safe, countersigned in another yes without promise and memory, without the promise of memory. »[5]

L'écriture styronienne insiste sur la mouvance de l'expérience humaine. Ainsi, dans *Sophie's Choice*, Sophie est représentée alors qu'elle n'arrête pas de changer la version qu'elle donne de son histoire à Stingo. Au début du roman, elle parle de son enfance comme d'une période heureuse, aux côtés d'un père qu'elle admire. Puis, elle révèle peu à peu qu'elle hait

---

[1] William Styron. *Set this House on Fire* (1961). Londres : Picador, 1992, p. 12.

[2] Roland Barthes. *S/Z*. Paris : Seuil, 1970, p. 10.

[3] William Styron, *Set this House on Fire*, *op. cit.*, pp. 410, 427, 429, 479.

[4] John D. Caputo, éd. *Deconstruction in a Nutshell. A Conversation with Jacques Derrida*. New York : Fordham University Press, 1997, p. 187.

[5] *Ibid.*, p. 96.

son père qui, en plus de l'avoir élevée dans le mépris d'elle-même, était un antisémite notoire. Représenté alors qu'il réécrit le texte de sa vie au fil de ses échanges avec Stingo, le personnage de Sophie sert à mettre en lumière l'instabilité des références du lecteur, du contexte afférant à chacune de ses expériences, ou encore à signifier qu'un texte ne peut être appréhendé deux fois de la même manière : il se fait et se défait au rythme de ces changements de contextes.

Il importe de pousser un peu plus loin l'analyse de l'exemple emprunté à *Sophie's Choice*. Sophie et Stingo sont décrits alors qu'ils évoluent au fil de leurs conversations. La manière dont William Styron représente ces deux personnages alors qu'ils changent au fil de leurs échanges figure que l'expérience humaine n'existe que dans son rapport avec les autres expériences humaines. L'expérience (le contexte) de Sophie n'existe qu'à travers son lien avec l'expérience (le contexte) de Stingo. De ce mariage naît alors leur histoire (un autre texte), produit de cet entrelacement textuel.

À travers les échanges entre Sophie et Stingo, l'écriture styronienne fait jouer la notion d'intertextualité. Dans *Recherches pour une sémanalyse*, Julia Kristeva explique en effet que :

> Dans l'univers discursif du livre, le destinataire est inclus uniquement en tant que discours lui-même. Il fusionne donc avec cet autre discours (cet autre livre) par rapport auquel l'écrivain écrit son propre texte ; de sorte que l'axe horizontal (sujet-destinataire) et l'axe vertical (texte-contexte) coïncident pour dévoiler un fait majeur : le mot (le texte), est un croisement de mots (de textes) où on lit au moins un autre mot (texte).[1]

Il ne faut pas oublier, en effet, que si le destinataire « est inclus en tant que discours, » c'est-à-dire en tant que texte et contexte, il en est de même pour le livre. En se référant à Mikhaïl Bakhtine, Julia Kristeva révèle ainsi que « tout texte se construit comme mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte. »[2]

La manière dont William Styron cite ses pères figure très clairement l'intertextualité qui lie tous les textes entre eux. Les références de l'œuvre styronienne à celles de Sir Thomas Browne, de Rainer Maria Rilke, de James Joyce, ou encore d'André Malraux révèlent qu'un texte n'existe que dans son lien avec les autres textes, ou encore dans l'instabilité permanente de leurs références respectives.

En mettant en lumière le rapport qui lie un univers discursif à un autre, ou encore la mouvance de ce rapport, l'écriture styronienne révèle alors l'impossibilité de toucher au texte même. Pour atteindre ce savoir absolu, il faudrait, en théorie, embrasser tous les textes que l'homme a produits depuis qu'il existe comme tous ceux qu'il pourrait encore écrire dans l'avenir. L'exemple de *Set this House on Fire* illustre parfaitement cette impuissance. Si Peter Leverett et Cass Kinsolving sont représentés alors qu'au début de leur recherche, ils voudraient pouvoir toucher au mystère de leur condition, au texte même de leur être au monde, ils sont très vite conduits à réaliser que ce désir devra rester à jamais insatisfait. Comme Cass est décrit en train de le dire à la fin de *Set this House on Fire* :

> But to be truthful, you see, I can only tell you this: that as for being and nothingness, the one thing I did know was that to choose between them was simply to choose being, not for the sake of being, or even the love of being, much less the desire to be forever–but in the hope of being what I could be for a time. This would be an ecstasy. God knows, it would.[3]

---

[1] Julia Kristeva, *Recherches pour une sémanalyse*, *op. cit.*, p. 84.

[2] *Ibid.*, p. 85.

[3] William Styron, *Set this House on Fire*, *op. cit.*, p. 554.

Ce passage fait apparaître le texte de l'existence comme un signifiant en cavale, un texte dont la signification est toujours différée, ou reléguée. Il suggère que le texte « de sa nature anticipe toujours sur le sens en déployant en quelque sorte au-devant de lui sa dimension. »[1] Une fois atteint, c'est-à-dire signifié, il est déjà ailleurs pour renaître de ses cendres.

Ces quelques remarques permettent de développer la proposition faite en introduction : « Là où fut ça, il faut que le texte advienne. » Au-delà du mariage d'un discours à un autre, il n'y a rien, ou rien que l'homme puisse concevoir : le concept ne se réalisant que dans un entrelacement textuel. Comme le dit Jacques Derrida : « il n'y a pas de hors-texte. »[2] Le hors-texte est une aporie que l'homme tente désespérément de dépasser avant de prendre conscience qu'elle est ce *lit de ténèbres* dans lequel il ira s'allonger un jour. Elle est à venir.

Le personnage de Cass Kinsolving peut servir à mettre en lumière le désir de l'homme de toucher à ce mystère, cerbère de sa condition. Dans un épisode se déroulant à Paris, Cass est dépeint alors que l'abus d'alcool et de médicaments le conduit à avoir des « spells »,[3] c'est-à-dire à décrocher de la réalité. Au cours d'un de ces moments, ce dernier croit avoir réussi à parer le bras armé du destin. Plus précisément, il pense, l'espace d'un instant, s'être incarné en ce texte absolu, cet ultime signifiant :

> It was as if I had been given for an instant the capacity to understand not just beauty itself by its outward signs, but the other–the elseness in beauty, this continuity of beauty in the scheme of all life which triumphs […]. It was no longer a street that I was watching; the street was inside my very flesh and bones, you see, and for a moment I was released from my own self, embracing all that was within the street and partaking of all that happened there in time gone by, and now, and time to come. And it filled me with the craziest sort of joy…[4]

« Craziest sort of joy, » en effet. La manière dont William Styron décrit Cass alors qu'il croit avoir atteint le texte même, sinon recouvert le vide du hors-texte, tout en lui faisant verbaliser ce fantasme, met en lumière l'impossibilité même d'embrasser ce qui n'existe pas encore. À la suite de ses divagations, Cass dira alors : « But I was wrong. I was a fool. That hadn't been any real revelation I'd had: it had been a sick drunken daydream, with no more logic or truth in it than the hallucination of some poor old mad starving hermit. »[5]

En utilisant l'exemple de l'écriture styronienne, ce travail a tenté de montrer que le texte était insaisissable. N'étant à chaque fois ni tout à fait le même ni tout à fait un autre, il ne cesse de recouvrir l'espace de l'ignorance humaine, hors-texte contre lequel se battent toutes les plumes.

Le hors-texte n'existe pas. Cette proposition permet de conclure ce travail en s'interrogeant sur l'ambition même de l'écriture. En quête de ce que Stéphane Mallarmé appelle l'Azur, l'écrivain ne cesse de se heurter à l'aporie de son désir : atteindre le hors-texte, ce signifiant absolu qui embrasserait tous les sens.

Mais, comme le dit Jacques Lacan, l'homme n'a aucune prise sur ce signifiant. Il ne peut que l'entendre se moquer et lui dire :

---

[1] Jacques Lacan, « L'instance de la lettre dans l'inconscient », *Ecrits I*, *op*. *cit*. p. 499.

[2] « deconstruction », *in* J. A. Cuddon, éd. *Dictionary of Literary Terms and Literary Theory* (1992). Londres : Penguin Books, 1999, p. 211.

[3] William Styron, *Set this House on Fire*, *op*. *cit*., p. 288.

[4] *Ibid*.

[5] *Ibid*., p. 302.

Tu crois agir quand je t'agite au gré des liens dont je noue tes désirs. Ainsi ceux-ci croissent-ils en forces et se multiplient-ils en objets qui te ramènent au morcellement de ton enfance déchirée. Eh bien, c'est là ce qui sera ton festin jusqu'au retour de l'invité de pierre, que je serai pour toi puisque tu m'évoques.[1]

Pourquoi, alors, sachant qu'il ne pourra assouvir son désir qu'en redevenant poussière, l'écrivain continue-t-il de noircir les pages ? Est-ce une façon d'apaiser son Ennui ? L'espace d'un instant, l'écriture lui donne-t-il l'illusion de pouvoir embrasser tous les sens, que ceux-ci appartiennent au passé ou à l'avenir ? Ou encore, parce qu'il croit que nourrir cette illusion, cette erreur, est « la condition même de la vie » et que « savoir que l'on erre ne supprime pas l'erreur. Ce n'est rien d'aimer. Il nous faut aimer et soigner l'erreur, elle est la matrice de la connaissance. L'art au service de l'illusion – voilà notre culte »[2] ? La réponse est ailleurs. Encore et toujours indicible.

Faut-il alors que l'homme accepte son impuissance et, comme le fait le personnage de Cass, choisisse d'être « not for the sake of being, or even the love of being, much less the desire to be forever–but in the hope of being what [we] could be for a time »[3]? Ou espérer, pauvre fou qu'il est, toucher un jour l'Azur ? La tentation est grande et le hors-texte provocant.

[1] Jacques Lacan, « Le séminaire sur 'La lettre volée'», *Ecrits I*, *op. cit.*, p. 40.

[2] Citation de Nietzsche *in* G. Bianquis. *Nietzsche. Vie et vérité*. Paris : PUF, 1971, p.186.

[3] William Styron, *Set this House on Fire*, *op. cit.*, p. 554.